

## **Compositores activos ao serviço da capela da Sé de Évora no final do séc. XVIII: repertórios e enquadramento litúrgico.**

RITA FALEIRO

(CESEM/Universidade de Évora)

No decorrer do século XVIII, a Sé de Évora continuou a ser local de prática, composição e disseminação de um rico património musical. No decorrer deste século, dentro da música praticada na Sé eborense, coexistem dois tipos de estilo composicional, sendo que se torna possível reconhecer neles o processo de italianização de que o resto do país foi palco, inserindo assim esta cidade nas práticas musicais correntes da época. Devido a este processo de italianização, não se estranha a existência no arquivo desta instituição de referências a determinados compositores conhecidos a nível internacional, tais como David Perez ou Giovanni Giorgi – aliás, esta situação é visível também noutras instituições nacionais, como a Sé de Faro, onde também se encontram exemplares das obras destes compositores italianos.

Não apenas há a existência efectiva de compositores italianos, como também nos deparamos com a disseminação deste estilo através de compositores portugueses que estudaram no Real Seminário de Música da Patriarcal. Esta instituição, criada por decreto de D. João V, datado de 9 de Abril de 1713, e extinta em 1834, após a extinção das ordens religiosas, seguiu os moldes dos conservatórios italianos e foi primeiramente casa de mestres formados em Itália (dos quais se podem destacar, por exemplo, Domenico Scarlatti ou Giovanni Giorgi), e posteriormente instituição de onde saíram grandes nomes da música portuguesa, como é o caso de João José Baldi, que ali estudou a partir de 1781. É desta instituição, segundo Cristina Fernandes, que partem bolseiros para Itália, o que vai aprofundar o já referido processo de italianização. Estes bolseiros têm destinos diferentes, ao longo de todo o século. Se no reinado de D. João V o principal alvo das viagens dos bolseiros é Roma, na segunda metade do século estes intercâmbios culturais continuam a existir mas mais direccionados para a região de Nápoles, cuja tradição de conservatórios remontava já

ao século XV, embora apenas no século XVII se tenham especializado no ensino musical. Estes intercâmbios não se esgotaram no envio de bolseiros, albergando também a contratação de músicos profissionais italianos, compositores, instrumentistas ou cantores. Scarlatti e Giorgi, atrás referidos, contam-se entre os nomes da primeira metade, podendo-se destacar, na segunda metade, os nomes de David Perez ou Jommelli. Esta tendência faz parte do conceito de “escola napolitana” enquanto estilo de composição próprio do século XVIII, albergando vários compositores que, tendo estudado em Nápoles, vão desenvolver actividade em várias partes da Europa<sup>1</sup>.

Quando nos focamos no que acontece em Évora na segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, as obras de José Augusto Alegria continuam a ser ponto de partida obrigatório, não obstante ser necessário olhar-se para elas com alguma cautela e precaução, devido ao facto de conterem falhas e lapsos na informação prestada, ou ainda ao facto de diferentes obras dele nos aportarem informações complementares. A título de exemplo, refira-se o caso de Miguel Anjo do Amaral, citado na História da Escola de Música da Sé de Évora unicamente como segundo contralto (“No rol dos músicos, dá-se pelos nomes de Miguel Anjo do Amaral, segundo contralto (...)”<sup>2</sup>). No entanto, sabe-se através de outras fontes (Livro de despesas e receitas 1815-16: f30r) que este mesmo músico foi igualmente professor de rabeca e compositor, havendo várias peças dele no fundo musical da Sé (peças estas que se dividem por várias categorias, nomeadamente Missas, Cremos, Missas Pro Defunctis, Salmos, Te Deum, Música da Semana Santa, Hinos, Música Mariana e ainda Diversos).

Para esta comunicação, que representa os dados iniciais de um projecto de investigação ainda em curso, e que pretende estudar com maior detalhe o género do salmo concertado nesta instituição, foi tido então em conta o Catálogo do Arquivo das Músicas da Sé de Évora, organizado em 1973 por José Augusto Alegria; tendo no entanto em atenção que as obras de Alegria, por si só, têm que ser comparadas e confrontadas com outras fontes para uma informação mais completa, no que diz respeito à identificação de quantidade de obras, e demais aspectos a elas associados, os

---

<sup>1</sup> Harvard Dictionary of Music, 2003: 566

<sup>2</sup> Alegria 1973: 103

dados resultantes provêm do confronto entre duas grandes fontes: o catálogo dos fundos musicais da sé e o RISM. Junta-se ainda, para alguns exemplos em específico, o confronto com os manuscritos. Assim, levanta-se um problema relacionado com a correcta identificação de alguns aspectos, como tipologia de instrumentos, visto que a identificação dos mesmos não é coerente entre as duas fontes, estabelecendo-se então uma dúvida plausível sobre a correcta e real instrumentação utilizada. Estas dúvidas, bem como dúvidas relacionadas com a efectiva identidade de determinados compositores, poderão vir a ser eliminadas através de trabalhos futuros ao nível da comparação de caligrafias musicais e de confronto de manuscritos.

Quando nos debruçamos sobre a categoria dos “salmos”, Alegria refere a existência de 62 compositores responsáveis pela elaboração e trabalho deste género; porém, tendo em atenção que o estudo em curso versa apenas sobre a segunda metade do século XVIII, circunscreveu-se a este período cronológico a identificação dos responsáveis pela composição desta rubrica, encontrando-se assim 37 compositores (pouco mais de metade do conjunto total), tanto nacionais como estrangeiros.

Se vários dos nomes de compositores presentes na Sé de Évora não nos apresentam quaisquer problemas de identificação, outros há que podem apresentar alguns desafios de identificação ou datação cronológica.

Efectivamente, deparamo-nos em determinados sítios com algumas incoerências no que diz respeito não apenas à identificação e associação de compositores, como também à ausência de datas que nos permitam um reconhecimento claro e eficaz da época em que estiveram efectivamente activos. Refira-se a este título o exemplo de Eusébio Tavares dos Reis, que também aparece identificado por Alegria como Eusébio Tavares Leroy. Outro caso marcante é o de Frei Inácio de São Jerónimo, que pode ser igualmente conhecido por Ignácio Agostinho de São Jerónimo ou ainda Frei Ignácio de São Hyeronimo/Frei Ignácio António de São Jerónimo – este compositor é, segundo Alegria, a mesma pessoa que Ignácio António Ferreira de Lima e aquele seria o nome pelo qual este compositor tão importante dentro do fundo musical da Sé era conhecido aquando da sua permanência no mosteiro de Belém enquanto monge jerónimo: “O P. Inácio António Ferreira de Lima foi monge jerónimo no mosteiro de

Belém, usando o nome de Frei Ignácio António de S. Jerónimo.”<sup>3</sup>. Dentro desta temática, torna-se também importante realçar o caso de Carlos Francisco de Assis e o de Carlos Francisco de Assis Moreira. Para nenhum destes nomes se encontrou até agora qualquer informação concreta no que concerne às suas datas de nascimento ou de óbito – sabe-se que há uma obra (um *Dixit Dominus* concertado, com oboés, corni, violinos e violoncelo) de Carlos Francisco de Assis composto em 1805<sup>4</sup>, mas não é possível neste momento saber-se se será o mesmo Carlos Francisco de Assis Moreira, irmão de Francisco Ignácio Moreira, cujas datas de actividade, a que se pode ter acesso através do RISM, se situam entre 1750 e 1799. Estes são alguns dos casos que poderão beneficiar, futuramente, de uma análise detalhada dos manuscritos para identificar linguagens musicais próprias que sejam identificativas do seu compositor.

Outro problema premente na identificação dos compositores presentes na segunda metade do século XVIII prende-se à escassez de informações biográficas sobre alguns deles, o que obriga a um trabalho inicial de recolha de dados dispersos por variadas fontes. Tal como acontece com o já referido caso de Miguel Anjo do Amaral, podemos falar do caso de António José Pereira Bomsucesso. Bomsucesso esteve activo em 1794, sendo esta a data de composição de uma missa presente na Biblioteca da Ajuda, missa esta referida por Alegria<sup>5</sup>. Não havendo qualquer informação nos dicionários biográficos de Mazza, Vasconcelos ou Machado, é este confronto de informação, possibilitado por uma crescente e maior disponibilização informática dos dados que se encontram dispersos em diversos suportes físicos, que nos permite pouco a pouco ir enquadrando os compositores dos quais poucas datas biográficas ou cronológicas se encontravam – de facto, não sendo referida a data no catálogo, é através da consulta de determinados catálogos online, como o já referido RISM, que se podem ir delimitando as principais “bolhas cronológicas” nas quais estes compositores estão activos.

---

<sup>3</sup> Alegria 1973: 115

<sup>4</sup> Alegria 1977: 29

<sup>5</sup> Alegria, id: 19

Em termos de repertório praticado por estes compositores, a tónica de investigação tem sido colocada até agora no género que é o alvo de estudo – os salmos em estilo concertado, sendo por isso os dados aqui apresentados os ligados a essa temática.

Do confronto entre fontes, resulta a identificação de um total de 220 salmos, divididos em 32 categorias, havendo uma clara predilecção pela composição de determinados salmos: falamos de *Confitebor Tibi Domine*, *Dixit Dominus* (27 obras para cada uma das categorias), *Miserere* (25), *Laudate Pueri Dominum* (22), *Lauda Jerusalem* (19), ou ainda *Laudate Dominum Omnes Gentes* (15).

Uma das leituras que é possível efectuar-se, após se ter estudado a forma como a distribuição de salmos por compositor é feita, é de que não se pode afirmar que os compositores mais activos na Sé sejam os italianos, ou seja, a propagação deste estilo de composição musical é feito maioritariamente por compositores nacionais. Exemplificando de forma mais concreta, podemos ver como Ferreira de Lima compõe 53 salmos ao passo que David Perez, um dos principais nomes estrangeiros que fez parte da cultura musical portuguesa de então, é responsável apenas por 10. Assim, e fazendo um trabalho meramente quantitativo, podemos ter uma noção inicial de quais os compositores mais activos: fala-se então de Ferreira de Lima, com 53 salmos, Baldi com 23 e Perdigão, o último mestre de capela do século XVIII, com 13 salmos. A composição musical dos salmos é dispersa por vários compositores, havendo cinco que, pela quantidade de obras assinadas por eles, aparentam deter algum protagonismo. Aos três já assinalados, juntam-se Elias António Silveiro e David Perez, com 11 e 10 obras respectivamente. Não deixa de ser interessante fazer notar que dos compositores mais activos, apenas um tem origem estrangeira, o que concorre para a ideia de que continua a ser prática privilegiar a acção de compositores nacionais. Este facto poderá ser originado por factores económicos; de facto, recordando as palavras de Alegria, as despesas para sustentar os moços de coro, internato da Sé e restantes pessoas ligadas ao serviço da Sé eram avultadas, o que poderia ter justificado o recurso a compositores e músicos locais, com um carácter de aproveitamento de recursos existentes.

Esta tendência é também vista ao nível do repertório praticado. De facto, ao nível dos salmos compostos, várias são as situações em que nos deparamos com uma música de

carácter funcional, à semelhança do que acontece noutros pontos do país, através do rearranjo ou re-orquestração de obras. Tal é o que acontece, entre outros, com Miguel Anjo do Amaral (em que encontramos um *Laudate Pueri* com três versões, uma delas com uma introdução instrumental de 13 compassos, o que faz pensar que poderá ter sido rearranjada para alguma ocasião mais solene; no ano em que foi composta, foi nomeado Frei Manuel do Cenáculo Arcebispo de Évora), com José António dos Reys, cujo *Miserere* foi reformulado em 1792, ou, de Avondano, o seu *Lauda Jerusalem*, de quem Alegria refere mais “quatro colecções do mesmo salmo com diferentes arranjos instrumentais”.

Cabe ainda realçar que grande parte dos salmos presentes no Arquivo da Sé de Évora encontram a sua finalidade na celebração do Ofício de Vésperas<sup>6</sup>. No entanto, e lembrando que o *Magnificat* era o canto de louvor cantado no final das Vésperas, não deixa de ser curioso existirem tão poucos neste fundo musical (4 apenas), ou mesmo o facto de apenas se encontrar um *Deus in adjutorium* (versículo cantado no início das Vésperas) ou um *Domine ad adjuvandum* (resposta ao versículo introdutório).

Encontramos também um património musical constituído pela música dos chamados Salmos Penitenciais<sup>7</sup>, dos quais fazem parte os *Miserere* e os *De profundis* (compostos exclusivamente por compositores nacionais) – categorias representadas no fundo musical da Sé, com 25 e 7 ocorrências respectivamente. A predominância do *Miserere* poderá estar contida na sua versatilidade em termos de enquadramento litúrgico, já que este salmo faz parte não só da celebração da quarta-feira de Cinzas como é também parte integrante das Laudes no ofício diário de sexta-feira e do Ofício de Defuntos; encontramos ainda a composição de salmos concertados para a celebração da semana santa, nomeadamente os *Legem Ponere* e *Mirabilia*, tradicionalmente

---

<sup>6</sup> de Nossa Senhora, de Domingos, ou ainda Alternadas. Estruturalmente, as Vésperas (penúltima celebração do dia, antes das completas) aproximam-se da configuração das Laudes. Iniciando-se com o versículo introdutório *Deus in Adjutorium*, ao qual se segue a resposta *Domine ad Adjuvandum*, contam com 5 salmos precedidos e seguidos por uma antífona. Estes salmos são escolhidos recitados durante toda a semana e escolhidos entre o 109 (*Dixit Dominus*, iniciando-se então o esquema de recitação no Domingo) e o 147 (*Lauda Jerusalem*, que conclui as Vésperas de Sábado).

<sup>7</sup> Os chamados Salmos Penitenciais, expressão de lamentação pelos pecados cometidos, são os salmos 6 (*Domine ne in furore*), 31 (*Beati quorum remissae sunt iniquitates*), 37 (*Domine ne in furore*), 50 (*Miserere*), 101 (*Domine exaudi orationem meam*), 129 (*De profundis*) e 142 (*Domine exaudi orationem meam*). Já S. Agostinho de Hippo reconhecia quatro deles como penitenciais no século V e foram, ao longo do tempo, colocados em música por compositores como Orlando de Lassus (*Psalmi Davidis poenitentiales*), Andrea Gabrieli, Giovanni Croce ou Byrd.

associados a estas festividades. Relativamente à celebração do Ofício de Defuntos, este é constituído por salmos que também se encontram no fundo musical na sua totalidade: *Dilexi quoniam exaudiet, Ad dominum cum tribularer, Levavi oculos meos, De profundis Clamavi te* e *Confitebor Tibi Domine*, sendo que encontramos um conjunto completo destes salmos compostos por Ferreira de Lima. Outros compositores trabalham também salmos desta rubrica, embora não conjuntos completos<sup>8</sup>, o que poderá fazer pensar que o Ofício de Defuntos enquanto conjunto musical íntegro possa ter sido responsabilidade exclusiva de Ferreira de Lima<sup>9</sup>, sendo os outros salmos utilizados noutras rubricas<sup>10</sup>.

Não esquecendo que muitos destes compositores são também responsáveis pela composição de salmos “de estante”, ou seja, em estilo polifónico<sup>11</sup>, *stile antico*, podemos então perceber que o património sonoro produzido e reproduzido em Évora até final do século XVIII, e mesmo no início do século XIX, está perfeitamente enquadrado nas correntes nacionais e internacionais vigentes na época; recordando as palavras de Castagna, “Durante os séculos XVIII e XIX, os dois estilos coexistiram na música litúrgica, embora as obras em *estilo antigo* fossem cada vez menos frequentes.”<sup>12</sup>. Também Bukofzer nos salienta esta ideia, defendendo a ideia de que no que concerne à música sacra, dependia da vontade do compositor o uso do estilo antigo, preservado intencionalmente como uma segunda linguagem, ou moderno<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> O salmo *De profundis* é trabalhado por André Roiz Lopo, José do Espírito Santo Oliveira, José Joaquim dos Santos, João José Baldi, Ignácio António Celestino; já *Confitebor Tibi Domine* é, dos salmos do Ofício de Defuntos, o mais representado, sendo trabalhado por João José Baldi, João de Sousa Carvalho, Ignácio António Celestino, José António Figueiredo, Giovanni Giorgi, Frei Inácio de São Jerónimo (Ignácio António Ferreira de Lima), Eleutério Franco Leal, André Roiz Lopo, António Leal Moreira, Francisco Ignácio Moreira, Francisco José Perdigão, Marcos Portugal, Eusébio Tavares dos Reis, João Cordeiro da Silva, Elias António Silveiro e Frei José Marques da Silva.

<sup>9</sup> Especialmente se tivermos em atenção que estes salmos do Ofício de Defuntos têm a mesma composição, a quatro vozes e órgão.

<sup>10</sup> Relembre-se que o *De profundis* poderia ser utilizado igualmente para as Segundas Vésperas da Natividade do Senhor.

<sup>11</sup> É o caso por exemplo de Ferreira de Lima, com os seus salmos de estante de variados tons, ou de determinadas composições de Miguel Anjo do Amaral.

<sup>12</sup> Castagna, s.d.: 5

<sup>13</sup> “Mastery of the *stile antico* became the indispensable equipment in the composer’s education. He was now at liberty to choose in which style he wanted to write, whether in the *moderno*, the vehicle of his spontaneous expression, or in the strict *antico* which he acquired by academic training.” (Bukofzer 1947: 3)

Antes de finalizar, cumpre fazer uma breve referência à questão instrumental destas obras. São utilizados violinos, trompas, clarins, oboés, baixo (não especificado), violoncelo, órgão, flautas, violetas, violas, contrabaixo, fagotes, trombe (trompete), clarinete e cornetins, existindo uma clara predilecção pelo órgão, que está presente em 147 dos salmos. Igualmente bem representados estão as cordas (violinos – 58 – e violoncelos – 43). Dentro dos sopros, percebemos que os preferidos são as trompas, com 47 salmos, e os oboés, presentes em 26. Esta representação instrumental, fruto da comparação entre fontes, acaba por completar em certa medida os dados preliminares que Alegria nos dá na sua História da Música da Sé de Évora: aqui, recolhendo os vários dados apresentados, ficar-se-ia com a ideia de que o quadro musical da instituição apenas seria constituído por organistas, harpa, viola, rabecas, baixo, cravo e rabecão, distribuídos de maneira especificada pelo autor no decorrer da segunda metade do século XVIII. Ao invés, era possível ouvir-se uma realidade constituída pelos instrumentos anteriormente referidos, utilizados pelos diferentes compositores conhecidos e presentes na instituição, não havendo uma correlação entre quantidade de salmos e quantidade de instrumentação: efectivamente, temos compositores com um grande volume de salmos mas que utilizam poucos instrumentos (caso de Eleutério Franco Leal, que utiliza apenas 2 instrumentos para os seus 9 salmos) e compositores que, apesar de utilizarem um quadro instrumental de maior dimensão, não apresentam uma grande quantidade de salmos no fundo musical (a título de exemplo, refira-se José Maurício – no único salmo que compõe, *Miserere*, utiliza sete instrumentos).

Muito há ainda por fazer, sendo esta apenas uma breve introdução à identificação de compositores, tipologia de repertório e enquadramento litúrgico do mesmo, ou ainda em termos de instrumentos utilizados. Porém, sendo um trabalho em desenvolvimento, algumas questões ficam por ora em aberto, estando desde já a ser alvo de investigações mais aprofundadas, com o objectivo final de se poder criar uma leitura crítica mais completa deste repertório sacro eborense.

O que até agora fica claro é que Évora está perfeitamente enquadrada dentro das correntes estilísticas nacionais e internacionais, reproduzindo ao nível desta sua instituição religiosa as principais práticas musicais disseminadas em solo português,



quer através do uso do estilo concertado, quer através de uma tendência de fusão com um estilo mais galante e de características mais operísticas, visível quer através do tipo de encadeamentos harmónicos e modulações utilizados, quer através do tratamento das linhas melódicas solísticas, fundamentais enquanto meio de transporte expressivo e que apresentam por diversas vezes elementos de carácter virtuosista que remete para a tradição operística. As linhas solísticas do *Confitebor*, de Perdigão, datado de 1786, são disso um excelente exemplo.

Évora configura-se assim como um local que continua a estar a par da realidade musical nacional e internacional, não se esgotando a sua capacidade musical ou qualidade de composição nos tempos de ouro da polifonia. Acompanha as tendências musicais da época, provando estar ao nível de outras instituições – será porém preciso um trabalho de fundo sobre o seu espólio para que esta linguagem seja conhecida e divulgada.

## Bibliografia

Christovam, O. B. P. A relação musical entre Lisboa e Nápoles durante o século XVIII.

[http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=835%3Aamostra-300-anos-do-real-seminario-de-musica-da-patriarcal-22-jul-6-set&catid=163%3A2013&Itemid=861&lang=pt](http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=835%3Aamostra-300-anos-do-real-seminario-de-musica-da-patriarcal-22-jul-6-set&catid=163%3A2013&Itemid=861&lang=pt)

[http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=881:conferencia-o-sistema-de-ensino-do-real-seminario-da-patriarcal-1713-1834-12-set-18h00&catid=163:2013&Itemid=907](http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=881:conferencia-o-sistema-de-ensino-do-real-seminario-da-patriarcal-1713-1834-12-set-18h00&catid=163:2013&Itemid=907)

[http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=850%3Aconferencia-o-sistema-de-ensino-do-real-seminario-da-patriarcal-1713-1834-12-set-18h00&catid=163%3A2013&Itemid=876&lang=pt](http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=850%3Aconferencia-o-sistema-de-ensino-do-real-seminario-da-patriarcal-1713-1834-12-set-18h00&catid=163%3A2013&Itemid=876&lang=pt)